

La problématique de la traduction d'une œuvre littéraire orale négro-africaine : exemple d'un conte tem

Zakari Tchagbalé

Université de Cocody (Côte d'Ivoire) / Université de Kara (Togo)

<http://linguistiqueetlanguesafricaines.blogspot.com>

<http://kotokoli.blog.free.fr>

Résumé

La littérature orale négro-africaine vit actuellement un dilemme : elle n'est œuvre d'art que dans sa langue de création, mais sa sauvegarde grâce à une diffusion à l'extérieur exige sa traduction. La traduction s'impose donc comme une œuvre salvatrice, ce faisant elle se pose des problèmes à elle-même. A la question traditionnelle du passage d'un code linguistique à un autre s'en ajoutent d'autres : Comment transposer la culture traditionnelle africaine dans des langues comme le français et l'anglais portées par une civilisation à la pointe de la modernité ? Comment transposer un environnement physique, référence de l'œuvre, dans une langue qui ignore cette réalité ? Que faire des faits et gestes présents dans l'œuvre qui seraient perçus dans la langue de traduction comme non conformes aux normes culturelles ?

Loin d'être un mal nécessaire, la traduction ouvre la voie à l'étude de la vraie œuvre littéraire orale parce qu'elle oblige le traducteur à fixer préalablement, par écrit, le texte oral. Or le texte transcrit, à la différence de la traduction qui ne retient que l'histoire racontée dans l'œuvre, est le lieu où cohabitent le sujet de l'œuvre et la façon de le traiter, c'est-à-dire l'histoire et la façon de la raconter.

Pour mettre au jour cette façon de raconter qui représente l'aspect esthétique de l'œuvre, il est nécessaire de connaître explicitement la grammaire de la langue, d'être capable de distinguer le style esthétique du style ordinaire, d'être capable de comprendre la signification de chaque jeu de langage et de chaque geste vocal ou corporel qui les accompagnent et de connaître le savoir préalable sur lequel repose l'œuvre. C'est là un ensemble de compétences qu'un seul chercheur ne peut avoir. C'est dire que la mise au jour d'une œuvre littéraire orale négro-africaine nécessite un travail de recherche interdisciplinaire réunissant linguistes, critiques littéraires et anthropologues.

On examinera donc successivement la question de la transcription, la question de la traduction et la question de la mise au jour de l'esthétique de l'œuvre orale à l'appui d'un conte tem du Togo.

Mots clés: Traduction, esthétique, littérature orale, négro-africain, conte, tem.

Introduction

La traduction n'est pas l'objectif premier d'une œuvre littéraire parce que l'esthétique de celle-ci repose sur une certaine transformation des canons énonciatifs ordinaires propres à la langue. L'œuvre littéraire est créée pour le public qui parle et, éventuellement, lit la langue de l'œuvre. Elle ne subit la traduction que lorsque son succès dépasse les frontières du public auquel elle était destinée. Cependant, l'œuvre littéraire orale africaine, elle, a intérêt à être traduite, quelle que soit sa qualité, pour deux raisons. La première est l'absence d'une tradition d'écriture dans la langue où elle est créée. Encore aujourd'hui, la plupart des langues négro-africaines ne sont qu'à l'aube de leur écriture, et ceux qui les écrivent pour le moment ne sont pas toujours ceux qui les utilisent et, encore moins, les créateurs des œuvres littéraires orales. Dans ces conditions, l'absence de traduction fait courir à l'œuvre littéraire orale africaine le risque d'une extinction sans traces. La deuxième raison est l'intérêt que le reste du monde porte à cette littérature en tant que partie du patrimoine culturel universel. L'œuvre orale africaine a donc besoin s'ouvrir à l'universel au moyen d'une langue de grande diffusion. Mais la traduction pose une double question au statut à donner à la version traduite de l'œuvre : que deviennent les normes spécifiques au style oral quand la traduction la fait passer de l'oral à l'écrit ? Que reste-t-il de la culture dans laquelle l'œuvre a été créée quand elle est traduite dans une langue portée par une culture différente ? Deux questions, plus basiques que celles qui précèdent, concernent l'une le matériau à traduire et l'autre le sort de l'art poétique de l'œuvre dans la version traduite. La traduction instantanée d'un texte oral est dans les possibilités de l'homme ; hier, la communication entre agents coloniaux blancs et populations autochtones passait par la traduction simultanée assurée par des interprètes « assermentés » ; aujourd'hui la même traduction concomitante est assurée par des interprètes dans les conférences internationales et dans certains lieux de culte en Afrique. Mais tous ceux qui ont fait l'expérience de l'interprétation instantanée peuvent témoigner de l'existence de ratés, parfois préjudiciables. Or, une œuvre littéraire, elle, a besoin d'une traduction soignée et le seul moyen d'y parvenir est la fixation préalable du texte oral par l'écriture. Bien entendu, il est du devoir du transcripateur de restituer le texte oral tel qu'il a été dit. Mais lorsque ce texte est fixé en vue d'une traduction soignée, quelle doit être l'attitude du transcripateur face aux écarts linguistiques involontaires de l'orateur ?

Par ailleurs, une œuvre est reconnue littéraire lorsqu'elle est bien structurée et enrobée dans un style spécial, à la fois linguistique et gestuel, ce que j'ai appelé ci-dessus l'art poétique. La traduction reprend l'histoire, sauvegarde dans une certaine mesure le contexte culturel de celle-ci, mais elle serait incapable de reproduire l'art poétique du texte original. Dans ces conditions, à quel niveau de la transformation du texte oral, entre la transcription phonétique fidèle à la version orale et la traduction dite littéraire, devrait-on rechercher l'art poétique de l'œuvre orale africaine ? Résumons :

1/ L'œuvre littéraire africaine a besoin d'être traduite. Pour être à la hauteur, sa traduction doit être à la fois fidèle et soignée. L'œuvre n'est traduisible que si elle est fixée par écrit. En principe, la bonne transcription est une transcription qui reprend tout ce qui a été dit oralement. Or une telle transcription comporte fatalement des erreurs involontaires de l'orateur et il n'appartient pas au traducteur d'en débarrasser le texte. S'il y a nettoyage, il

doit être fait dans la langue de l'œuvre par une transcription telle que l'auteur l'aurait faite s'il avait écrit plutôt que parlé. D'où deux questions autour de la transcription soignée : dans la mesure où l'auteur n'est pas là pour réécrire son œuvre, qui est-ce qui est habilité à la faire à sa place et de quelles compétences doit jouir le mandataire ?

2/ Bien que tenue d'être fidèle, la traduction n'est pas une reprise textuelle de l'originale. Dans le texte traduit, l'expression linguistique originale va subir des modifications, certaines valeurs culturelles ne seront pas retenues, des réalités de l'environnement physique ne pourront pas s'exprimer. Quel taux de report de l'original au traduit faut-il atteindre pour que le traduit soit jugé fidèle ?

3/ Une œuvre littéraire, c'est un contenu et une manière de dire ou d'écrire ce contenu. La manière est un ensemble de procédés stylistiques qu'on peut regrouper sous le chapeau de l'art poétique. De la transcription fidèle à la traduction soignée en passant par la transcription soignée, à quel niveau peut-on situer le domaine révélateur de l'art poétique de l'œuvre. Si ce niveau était dans l'une des transcriptions, de quelles compétences faut-il faire preuve pour être capable de mettre au jour cet art poétique ?

Pour répondre à ces interrogations je vais m'appuyer sur le genre africain qui ne souffre d'aucune contestation quant à son statut d'œuvre littéraire, le conte. A cet effet, j'ai choisi un conte dans une langue qui est le domaine principal de mes recherches et dont je suis locuteur natif, le tem¹. Le conte est extrait du recueil *Quand les souliers parlaient aux hommes*, *Contes tem* publié par Silvano Galli².

Il est transcrit par l'auteur en Alphabet Phonétique International (API) et pour obéir à l'orthographe de la langue l'auteur ne marque pas la consonne glottale (?) met un tiret à la place du liant n et n'harmonise pas la voyelle du pronom *ɪ* devant le verbe (cas d'aoriste) ou le nom (pronom 'possessif'). Ma touche personnelle a consisté à corriger ce que j'estime être des fautes d'inattention ; ainsi, par exemple, j'ai séparé l'interjection *án* de ce qui précède par une virgule et remis l'accent sur *a* au lieu de *n* ; *Wúro wɔɔjɔɔ ná án* devient alors *Wúro wɔɔjɔɔ ná, án* (v. 01); j'ai complété *zi* qui manquait à *beedíí* dans *beedíí uráa né* qui devient *beedíízi uráa né* (v. 08) ; j'ai modifié la place de l'accent de *tóm* dans *bòdòndòrnóm* qui devient *bòdòndòrnóm* (v. 12), etc. Par ailleurs c'est moi qui ai organisé le texte en versets ; la traduction en face de chaque verset est également de moi.

En m'inspirant du conte, je vais aborder ci-après trois questions fondamentales en rapport avec la littérature orale négro-africaine : 1) la traduction qui est au centre de la

¹ La communauté qui parle tem vit au centre du Togo et compte un peu plus de trois cent mille âmes. Elle vit depuis le 18^e siècle sous un régime royal, maintenu sous la colonisation puis sous le régime républicain du Togo indépendant.

² Le R.P. Silvano Galli exerce dans la Mission catholique de Kolowaré, village tem qui abrite une léproserie. Ce prêtre italien collecte, traduit et publie les contes dits par les habitants du village. Il compte aujourd'hui plus d'une centaine de contes publiés en trois recueils : *La fille à la main coupée* (2006), *Quand les souliers parlaient aux hommes* (2007) et *Le Puits du Savoir* (2008). Notre conte est extrait de *Quand les souliers parlaient aux hommes*. Merci, Père Silvano, pour ton immense contribution à l'ouverture au grand public du patrimoine culturel de la communauté tem du Togo.

problématique, 2) le type de transcription à proposer à la traduction et 3) la mise au jour de l'art poétique et les compétences techniques qu'elle requiert.

01	Wúro wɔɔjɔ ná, án !	C'est un roi qui avait existé, hein !
02	Nge taátaá waadɔ kpirúv kúbɔnbɔnbɔngi-daá.	Puis une autruche a pondu dans un rônier immense.
03	Nge weedíízi uráa.	Puis il (le roi) a rassemblé les gens.
04	Booɔu só kété-kété-kété bɔ kóni bo yóózi.	On a sonné les tambours parleurs : kété-kété-kété ; ils (les gens) sont venus et se sont rassemblés.
05	Booyóózi né ge sɪsɪ umú ɪzɔléé weení wánbuzi ikpa kpirúv kingí ikálízi taátaá yalá umú ikpɔ isúu umú idéé ɔɔgoréque kujɔv-rɔɔzi né.	Quand ils se sont rassemblés il (le roi) dit ce rônier et en dénicher les œufs d'autruche afin qu'il en pose un sur le toit de son vestibule.
06	Nge waazú náv na alééré sɪsɪ â weení waabízi ikpa kpirúv kingí ikálízi yalá né, ikpɔ alééré na náv, umú wánvía budúvâ alééré na náv.	Puis il a déposé une jeune fille et un bœuf offrir en récompense à celui qui réussirait à dénicher ces œufs.
07	Nnaamú ge beedíízi uráa.	C'est alors qu'on a rassemblé les gens.
08	Beedíízi uráa né, ceení sɪsɪ : óó, weení wánbuzi ku ? Ceení sɪsɪ : weení wánbuzi ku ?	Quand on rassemblé les gens, celui-ci dit : « Qui en serait capable ? », celui-là dit : « Qui en serait capable ? »
09	Budási ge ceɔɔɔa waadála, fifini wéngedim.	C'est après qu'un lépreux est arrivé dégoulinant de sueur.
10	Wɔɔgóni utála né, nge sɪsɪ : wé ge bɔɔbɔ yéé ?	Quand il est arrivé, alors il dit : « Quel est donc l'objet du rassemblement ? »
11	Nge sɪsɪ : aayí ! nyóó lu nna. [ráa kifenáa tabízi, nyóó nyánbuzi ku.	Et on lui répond : « Non ! Toi, va-t-en ! Les gens normaux n'ont pas pu, est-ce toi qui va pouvoir ? »
12	Nge sɪsɪ : óó, ɔédeé nba, ɔíi ge béndíi bebé kunyɔɔndúv, bɔdɔndɔm tɔm beɔéé kunyɔɔ-dúv-rɔ	Puis il dit : « Ô, mes amis, vous pouvez priver le misérable que je suis de nourriture, mais vous ne pouvez pas vous passer de moi quand il s'agit de résoudre un problème. »
13	Bilé né sɪsɪ : wé ge wúro waanmáti ?	Cela dit, il insiste : « Quel est le message du roi ? »

- 14 Nna ge wúro sísti : aaa ! mósó máázá wánnyíṅ, mádannáa C'est là que le roi lui rétorque : « Assez weení sí ulá mádumére né, nyósó nyánṅmatí tna né, we gedéranḡé ! Ne pas trouver quelqu'un pour résoudre mon problème m'a rendu trop triste pour écouter tes balivernes. De quoi es-tu seulement capable, toi ? »
- 15 Nge cenuṅa sísti : wúro ! nyósó banbá ṅṅmatí dḡé. Puis le lépreux insiste : « Roi, tu n'as qu'à parler seulement. »
- 16 Nge wúro sísti : bidekéé nabóru. Bḡe kpirúu kóbónḡi kṅna Alors le roi reprend : « C'est simple. Tu kidaá ge taátaá waadṅ yalá. Nge mósózóḡl sísti weení sí íbízívóis le sommet de ce grand rônier ? C'est ikpa íkálízí yalá amú ukóná má moyuú mozúu medéé agó-là-dedans qu'une autruche a pondu des œufs. Celui qui pourrait me permettre de coiffer mes vestibules de ces œufs, voici un bœuf et voilà une fille, je les lui donne. »
- 17 Nge cenuṅa sísti : ooó, umú wángbáa ; umú wangalizítu ye Puis le lépreux fait « Oof ! » et promet que leleedḡ kṅna dḡ, â bḡózóḡl balá. lui, peut grimper et dénicher les œufs tout de suite, si tel est le désir du roi.
- 18 Nge wúro sísti : aayí, igbé itásti ikájaa lomaazé, na ceré tééré Alors le roi dit : « Bon d'accord, que tout na íkóní. le monde rentre chez soi pour bien réfléchir avant de dire oui ou non. On se retrouve demain matin. »
- 19 Kiivé tééré né, baadála. Cenuṅa dṅdḡ waadála, ka na kedéé Le lendemain matin, tout le monde est furuú na yóótí. revenu. Le lépreux aussi, avec son sac et du coton.
- 20 Wḡḡgbó yóótí ge unyú furuú-dáá, íkpḡḡ furuú íbáa. Il a tapissé l'intérieur de son sac de coton et a porté le sac en bandoulière.
- 21 Nge waanṅmaraná kpirúu ; nge waamá yéndi : Alors, il s'est agrippé au rônier en entonnant une chanson :
- 22 Mazí cenuṅa waamá yéndi sí kosú né, cenuṅa waavónzúu Je vous dis ! Avant la fin de sa chanson, le kpirúundaá. lépreux était déjà au sommet du rônier.
- 23 Mazí na sí itée yéndi na isú né, waavónzúu kpirúundaá, Je vous assure ! Avant la fin de sa chanson, bika uráa cḡḡó bánlám maamááci. il était déjà au sommet du rônier tandis qu'en bas, les gens étaient étonnés.
- 24 Nín, uráa we bánlám maamááci. Assurément, les gens étaient stupéfaits.
- 25 Nge cenuṅa weebiláázi yéle dṅna kḡḡ furuú-daá, kḡkpḡḡ Alors le lépreux roula un œuf jusqu'au fond de son sac et déposa du coton dessus.
- 26 Nge koogúti kebiláázi nedéere kḡḡ furuúndaá, kḡkpḡḡ yóótí Puis, de nouveau, il en roula un autre dans le sac et mit du coton dessus.
- 27 Aalítu nááale. Cela en faisait deux.
- 28 Nge kḡḡnyósózi furuú kakábáa. Puis il porta délicatement le sac en bandoulière.

29	Nge keegbelí ndalá.	Puis il s'applaudit.
30	Wúrowá cɔɔɔ.	Le roi et ses sujets étaient là.
31	Nge sɪst keɪm kajaájaa wánzím. Belé bófú umó ásírí, belé bála konkárí basiná umó ikálízí kpíná ana.	Puis il invoqua son grand-père défunt et lui demanda de l'aider à ramener ces objets sains et saufs.
32	Nge woogúti tkáma yéndi :	Alors, il entonna de nouveau la chanson :
33	Ŋna nna umó, cɛnɪŋa waanyáa kosúu ade círib.	Sur le champ, le lépreux saute à terre, tchirib !.
34	Nge kooboná yalá amó kecéle wúro.	Puis il va remettre les œufs au roi.
35	Nge wúro wɔɔgbɔɔ alééré na náu tfa cɛnɪŋa.	Alors le roi remet le bœuf et la fille au lépreux.
36	Wɔɔgbɔɔ ikpé ɔaána né, nge sɪst tɔɔ ! umó tjaa na umó ɪgɔɔ yídɛ ge umó waayáa ; nge boovu umó ásírí hálu umó ɪbúzɪ ikálízí kpíná amó.	Rentré chez lui, il (le lépreux) se dit : « C'est grâce à l'invocation des noms de mon père et de ma mère que j'ai pu dénicher ces objets. »
37	Bilé né, umó wángbɔwúvú náu ge umó iwíi wɛ.	« En conséquence, je vais organiser leurs funérailles et leur offrir le bœuf en sacrifice. »
38	Nge wɔɔgbɔɔ náu baku lííya-daá.	Alors il fit tuer le bœuf pour les funérailles.
39	Tífe, ɔɔo bujɔɔ né, kúɔnáa-jɔ, jíngáári féyí.	Sinon, avant, du temps de nos ancêtres, il n'y avait pas de fête.
40	Â si balá jíngáári, nyánnú ge sɪst beewíi lííya.	S'il voulait organiser une réjouissance ils prenaient pour prétexte les funérailles.
41	Tɔɔ ! cɛnɪŋa keɪm kaaguná náu ge bugbɔɔ bisú lɛlɛɔɔ, lííya waalá ge si bewíi lííya, aséé bánɡúú náu.	âEh bien, c'est depuis que le lépreux a sacrifié un bœuf qu'on a pris l'habitude de tuer un bœuf lors des funérailles.

1. Traduire, c'est adapter sans trahir

Traduire une œuvre soulève au moins trois types de problèmes, celui du passage du même message d'un code linguistique à un autre, celui de l'adaptation des événements à un environnement physique et social différent et celui du transfert de histoire d'une norme culturelle à une autre.

1.1. Deux codes linguistiques pour un même message

Depuis les grands maîtres de la science linguistique (A. Martinet, R. Jakobson, pour ne citer que ceux-là) on sait que c'est la langue qui nous aide à découper et structurer le monde extralinguistique. Et comme les langues varient, ce découpage et cette structuration varient aussi d'un code linguistique à l'autre. J'ajouterais que même au sein d'un même code, en un

temps T, le découpage varie en fonction des spécialités professionnelles : un baobab peut être perçu de différents points de vue, celui du bûcheron intéressé par la taille du tronc et la nature du bois, le devin pour qui c'est le siège des génies, l'homme ordinaire pour qui l'arbre est nourricier, etc. Traduire c'est donc opérer un filtrage et le filtre ne laisse pas passer tout. Soit, à titre d'illustration, le premier verset du conte : Wúro wəɔjɔɔ ná

Wúro wəɔjɔɔ ná

Un roi avait existé

wúro	ɔ	ɪ	ɔɔ	ná
roi	PR	ACC	s'asseoir	FOC
N		V		

Ce verset est incontournable. Il sert de titre et il introduit le personnage qui va être la source du premier événement du conte. Ici, il s'agit d'un roi (wúro). Le nom du personnage est suivi du verbe cəwúɔ 's'asseoir' dans la forme que celui-ci prend à l'aspect accompli (ɔɔ). Il est précédé du marqueur de l'accompli, lui-même soutenu par un pronom support, l'ensemble formant wəɔ- selon les règles de l'harmonie vocalique. L'énoncé est clos avec ná qui est le marqueur de focalisation du sujet wúro quand le verbe est à l'accompli. Mot à mot, la traduction donne 'c'est le roi qui s'est assis'. Mais dans le contexte du conte, le verbe cəwúɔ prend un autre sens. Il exprime la durée d'une existence bornée à gauche et à droite dans le passé, c'est-à-dire une existence ayant eu un début et une fin. Ainsi, en plus de présenter le personnage déclencheur d'une histoire, le verset initial situe les faits dans un passé révolu. Ce qui permet à l'imagination de déployer à volonté ses ailes puisque l'histoire se passe à une époque qu'aucune génération contemporaine de la narration n'a vécue. Entendue comme telle, l'expression Wúro wəɔjɔɔ ná peut être rendue par un équivalent en français, le Il était une fois un roi. Le verbe français être indique l'existence, son imparfait situe l'existence dans le passé ; l'expression une fois borne cette existence indiquant ainsi qu'elle a eu un début et une fin. Il était une fois un roi et Wúro wəɔjɔɔ ná concorderaient parfaitement s'il n'y avait pas une différence dans les visées énonciatives. L'expression française, en plaçant en tête le verbe, focalise l'événement « existence » alors que l'expression tem, elle, focalise le personnage avec le marqueur ná³.

En passant du code tem au code français la vision du personnage déclencheur est inversée : il passe du premier plan au second. Pourtant, c'est bien Il était une fois un roi qui s'adapte le mieux à Wúro wəɔjɔɔ ná.

1.2. L'environnement physique et social

Un ensemble de données concourent au sens d'un message. Le noyau de ces données est constitué par les signes linguistiques explicitement présents dans l'énoncé. Ce noyau constitue le support linguistique du message. Les données périphériques sont le savoir préalable et l'environnement physique et social.

³ Le focalisateur se présente sous deux formes selon qu'il affecte un sujet ou un non-sujet. Le focalisateur du sujet est ku à l'inaccompli et ná à l'accompli. Il est ke (réalisé ge après voyelle ou nasale) pour tout ce qui n'est pas sujet.

Qu'est-ce que le savoir préalable ? « Adébayor vient de marquer un but ! », crie de joie mon voisin. J'admets que ce message m'apporte une information à cause de sa structuration en deux parties : « Adébayor » / « vient de marquer un but » ; la première partie, « Adébayor », ne m'est pas inconnue, la seconde, « vient de marquer un but » est celle qui apporte une information. Il est nécessaire que je sache qui « vient de marquer un but » pour admettre l'énoncé comme informatif. Si mon voisin m'avait dit « Adéculé vient de marquer un but ! » je n'aurais pas accueilli son message comme informatif parce que, ignorant l'identité de celui qui « vient de marquer un but », ce qu'on peut me dire de la personne est sans intérêt. Pour être accepté comme informatif un message doit combiner un savoir préalable et d'une connaissance nouvelle. Le savoir préalable est, ici, l'information que mon interlocuteur et moi détenions avant, en l'occurrence l'identité de la personne qui « vient de marquer un but ». La connaissance nouvelle, c'est ce qu'il sait par rapport à cette personne et que moi j'ignorais avant qu'il ne m'en parle. Les pragmaticiens (voir O. Ducrot cité à la fois par C. Kerbrat-Orecchioni 1999 : 219 et G. Declercq 1992 : 145) appellent présumé notre savoir préalable et posé notre information nouvelle.

Quand mon voisin a dit « Adébayor vient de marquer un but », il n'a pas eu besoin de préciser dans quel type de jeu évolue le buteur, parce que lui et moi savons qu'il est footballeur. Il y a donc deux types de savoirs préalables, celui qui apparaît dans l'énoncé pour soutenir explicitement la connaissance nouvelle et celui qui n'y apparaît pas.

Le conteur partage avec son public les mêmes savoirs préalables, aussi peut-il se permettre de ne pas en mentionner certains détails dans sa narration. Dans le cas de notre conte, il ne mentionne pas que le territoire tem est un royaume, alors que quelqu'un qui ignore ce fait de l'histoire pourrait s'étonner d'entendre parler de roi dans un conte de cette région d'Afrique. Il ne mentionne pas non plus la tradition qui veut que le vestibule royal se distingue des autres vestibules du royaume par la pause d'une coque d'œuf d'autruche au sommet de son toit alors qu'habituellement un toit est coiffé d'une marmite ; or, sans cette information, l'on pourrait prendre le vœu du roi pour un caprice. Il n'indique pas que la lèpre est une maladie qui mutilé les mains et les pieds, savoirs préalables sans lequel celui qui n'a jamais vu une victime de cette maladie pourrait ne pas comprendre les railleries qui accueillent la demande d'information du lépreux au sujet d'une activité dont il est exclu d'avance.

Sans le savoir préalable, le lecteur de la version traduite risque de ne rien comprendre à l'histoire qu'il lit. Alors, de quelle manière le traducteur peut-il introduire le lecteur non sachant dans la forêt sacrée de ce savoir ? Il y a le procédé des notes en bas de page ou en fin de texte. Celles-ci permettent de bien distinguer l'œuvre et son auteur des informations que le traducteur apporte à son lectorat qui, selon le degré de ses connaissances préalables, les consulte ou les néglige. Mais pour certains lectorats (notamment le public jeune) le traducteur a intérêt à incorporer le savoir préalable dans l'œuvre.

Avec le procédé d'incorporation, le traducteur ne court-il pas le danger de se confondre à l'auteur ? Assurément non ! En incorporant le savoir préalable (à l'intention de ceux qui l'ignorent) dans le corps de l'œuvre le traducteur ne fait qu'explicité ce sur quoi l'auteur entendait reposer son œuvre. D'ailleurs le principe de l'incorporation n'est pas inconnu dans l'œuvre même de notre conteur. En effet, le verset 19 où il est question du conditionnement du sac en vue d'y déposer des œufs, vaut une note en bas de page ; c'est un

clin d'œil que le conteur adresse à l'auditoire, une sorte de parenthèse au sein de l'histoire. Aux versets 39-40, le conteur s'adresse à des gens qui ignoraient comment est née la réjouissance festive. L'ignorance qu'on leur pardonnerait est celle de l'identité de l'inventeur de la fête, mais pas l'ignorance qu'avant ce sont les funérailles qui tenaient lieu de fête. Si le conteur se sent obligé d'informer son public que non seulement c'est un lépreux qui a inventé la fête mais aussi que ce sont les funérailles qui servaient de prétexte aux réjouissances, c'est pour combler des lacunes dans le savoir préalable commun.

Le procédé des notes s'applique à des œuvres dont il est interdit de modifier le texte (textes religieux, pièces de théâtre). Celui de l'incorporation convient aux textes de forme moins rigide et aux histoires à suspense qui supportent peu la rupture de la lecture par des consultations intempestives de notes. C'est le cas du conte.

1.3. D'une norme culturelle à l'autre

Toute œuvre littéraire porte les marques de la culture au sein de laquelle elle a été créée. Elle renseigne donc sur l'histoire et les mœurs de son époque et de son milieu. Mais on sait que les mœurs ne sont pas les mêmes d'une zone à l'autre, d'une époque à l'autre. Il peut arriver ainsi que les mœurs que décrit une œuvre soient incompatibles avec celles du temps ou du lieu de la traduction. Dans le présent conte, la récompense promise au champion inclut une fille à marier⁴ (v. 06, 16, 35). Que faire lorsqu'on a affaire à un public de jeunes qui vit l'histoire contée au premier degré ? L'adaptation peut-elle aller jusqu'à extraire le personnage de la fille à marier du lot compensatoire ou courir le risque de décevoir son jeune public en le dissuadant de croire aux histoires des contes ?

D'un public de jeunes à un autre, on n'a pas forcément la même vision des valeurs. La solution ne peut être donnée qu'au cas par cas. Dans un ouvrage (Tchagbalé & alii, 1995) destiné aux enfants des classes maternelles, mes co-auteurs et moi avons proposé un conte tem où, face à la sécheresse et au manque d'eau, les animaux se concertent et décident de creuser un puits. Pour acheter les instruments de creusage, il faut que chaque individu donne une partie de ses oreilles. Les morceaux d'oreilles ainsi récoltés devraient être cuisinés et vendus au marché, le fruit de la vente devant servir à acheter les outils nécessaires. Pour l'enfant de la savane dont la composante viande du menu quotidien provient de la 'viande de brousse', l'opération « amputation d'oreilles » n'est qu'un moindre mal. Mais pour l'enfant citadin qui ne consomme que la viande d'élevage et à qui les média ludiques donnent de l'animal sauvage l'image de l'ami de l'homme, l'opération « amputation d'oreilles » apparaîtrait trop violente. Or l'essentiel des écoles maternelles sont situées en milieu urbain. Pour nous conformer à l'image que l'on y attend de l'animal sauvage, nous nous avons censuré l'opération. Comme elle avait pour but de grossir la vilénie du personnage principal, le lièvre, lequel va refuser de donner une partie de ses oreilles qu'il trouve trop petites pour être amputées ; il a fallu inventer un nouveau défaut au lièvre qui puisse assurer le même

⁴ Il existe une série de contes tem fondés sur une épreuve impossible imposée par le roi et au bout de laquelle la récompense est une princesse à marier. Dans ces contes, le problème du roi est qu'il n'accorde la main de sa fille qu'à un homme exceptionnel, d'où l'épreuve, parfois gratuite telle que cueillir un régime de noix de palme à l'aide de son phallus. L'épreuve n'est donc qu'un moyen de trouver un époux digne d'une princesse. Dans le conte du lépreux, la préoccupation du roi n'est pas de marier sa fille, mais de trouver un œuf d'autruche pour compléter l'étiquette royale. Du coup la princesse offerte au champion passe pour un objet de récompense.

effet grossissant. En effet, le conte a pour but de dénoncer un certain nombre de défauts humains et a choisi le lièvre pour concentrer en lui ces défauts : mauvaise foi lorsqu'il prétend que ses oreilles sont trop petites pour subir une amputation, maraudage lorsque, par des astuces il arrive à se servir de l'eau du puits avant tous les autres alors qu'il n'a participé ni à l'achat des outils ni au creusage du puits.

1.4. La traduction, une adaptation

La version traduite d'une œuvre littéraire n'est qu'une adaptation de l'originale ; adaptation au public, bien entendu, mais adaptation aussi à la culture et à la langue de traduction. Ce principe d'adaptation de l'œuvre est connu et pratiqué au sein même de la communauté : adaptation à son époque (les contes tem d'aujourd'hui parlent de lunettes, de chaussures (S. Galli 2007 :19-22), de Coran, de Bénin (S. Galli 2007 :49-50), de maître d'école, d'élèves, de chauffeur (S. Galli 2008 :92-93), autant d'objets et de personnages inconnus dans les contes d'hier), adaptation à une situation particulière comme c'est le cas du présent conte dont le héros principal, un lépreux, est une adaptation opportuniste de Ajaá-l'Araignée, le héros de la plupart des contes tem.

Ajaá est un personnage au physique ingrat mais d'une intelligence à nulle autre pareille. A l'instar d'Ajaá, notre lépreux a un physique repoussant qui l'oblige à vivre à l'écart de ses congénères sains ; mais il prend sa revanche sur eux quand il s'agit de trouver une solution à un problème que personne ne peut résoudre. A défaut d'intelligence dont est doué son mentor, le lépreux semble doué d'un pouvoir surnaturel qu'il tient de ses ancêtres. Le conteur a non seulement adapté son personnage à Ajaá mais aussi son scénario à celui des contes d'Ajaá. En effet, le scénario qu'on retrouve dans tous les contes où Ajaá se fait remarquer par ses exploits intellectuels est identique :

- la fille du roi a atteint l'âge de se marier ; son père recherche pour elle un homme qui doit montrer qu'il est digne de son rang en accomplissant un miracle ;
- à cet effet, le roi réunit ses sujets pour leur exposer l'épreuve qu'ils doivent vaincre pour mériter la main de sa fille ;
- chacun avoue son impuissance jusqu'à ce que arrive Ajaá qui doit son retard au fait qu'il vit retiré du village ; il s'estime capable de relever le défi ;
- Ajaá réussit, par une astuce, à remporter l'épreuve et se voit accorder la main de la princesse.

Comme le scénario ci-dessus, le présent conte a une princesse à marier, une épreuve à laquelle tout le monde renonce sauf le lépreux et celui-ci, contre toute attente, vient à bout de l'épreuve et s'empare de la princesse.

Dans la vie quotidienne de Kolowaré, bien que les lépreux et les personnes saines cohabitent et se côtoient, on ne peut exclure un certain apartheid au niveau des esprits. La mise en scène d'un lépreux sans doigts qui réussit là où les hommes normaux ont échoué vise d'une part à remonter le moral des malades et, d'autre part à faire changer la mentalité chez les personnes saines en leur montrant qu'un handicapé peut réussir là où elles échouent. L'invitation à une vision positive de l'handicap, qui est le combat du personnage d'Ajaá, est opportunément adaptée ici par le conteur au profit des personnes que la maladie

a défigurées. Si le conte est adaptable à l'intérieur d'une même culture, il peut l'être aussi d'une culture à l'autre.

2. Quelle transcription pour la traduction ?

La parole orale a ses avantages : elle est vivante, facile d'accès à l'auditeur qui peut même devenir un participant à la locution. Mais, une œuvre que l'on offre au public oralement ne reste pas. Bien sûr, l'histoire reste dans la mémoire collective, mais le plaisir que j'ai éprouvé à l'écouter en un temps t_1 et par un conteur x , ne sera pas forcément le même au temps t_2 par un conteur y . La création orale a donc tout intérêt à être fixée. Sa traduction écrite est une forme de fixation. Mais nous venons de voir que l'œuvre traduite n'est qu'une adaptation de l'originale. On ne peut pas trouver dans l'adaptation tout ce qui participait à l'art poétique de la forme originale. Or une œuvre n'est littéraire que si elle porte des marques d'une recherche poétique due à l'auteur. Si l'œuvre orale ne peut être sauvegardée que grâce à l'écriture et si l'on veut préserver son art poétique dans cette conversion à l'écriture, sa transcription doit être faite dans la langue de création.

Adapter l'œuvre orale à l'écrit ne peut pas se faire sans dommage. L'écriture ne reprend que l'aspect linguistique de l'œuvre, laissant de côté l'aspect de la gestuelle du créateur et de la participation du public. Mais elle a l'avantage de débarrasser le texte des scories involontaires. En effet, la parole, parce que improvisée, a l'inconvénient d'être souvent moins cohérente dans l'exposé des arguments, moins logique dans son déroulement, moins rigoureuse par rapport aux règles grammaticales et au vocabulaire. Du fait qu'elle est un exercice oral, la narration du conte n'échappe pas aux défauts liés à l'oralité. Au contraire de la forme orale, la forme écrite de tout discours est plus rigoureuse, plus respectueuse de la norme linguistique. Elle préserve donc une œuvre des faiblesses involontaires de sa forme orale. Si, au lieu de dire oralement un conte, le conteur était amené à l'écrire, il produirait une œuvre à la forme plus soutenue. C'est une telle forme que le transcripteur, après avoir reproduit fidèlement le conte oral, avec ses faiblesses formelles, doit créer en nettoyant la première transcription. A titre d'exemple, considérons la séquence de transcription fidèle à l'orale qui va du verset 01 au verset 08 et voyons comment peut s'effectuer le passage de la transcription fidèle à la transcription corrigée :

La transcription fidèle :

⁰¹ Wúro wəjɔɔ ná án
roi a existé c'est hein !

⁰² Nge taátaá waaɖv kɪrúv kúbɔnbɔnbɔngɪ daá
et puis autruche a pondu rônier très très grand dans

⁰³ Nge weedíizi uráa
et puis il a rassemblé gens

⁰⁴ Booɖu só kété-kété-kété bókɔnt boyóózi
on a sonné tambours kété-kété-kété ils venir ils mélanger

⁰⁵ Booyóózi né ge si si umú ɪzooléé weení wánbuzí
ils sont mélangés quand c'est il dit que lui il veut qui... peut

ɪkpa kpirúv kɪngí ɪkálízí taátaá yalá umú ɪkpóó
il grimper rônier ce il enlever autruche œufs lui il prendre

isúu umú ɪdée ɔɟogoré kujúv rɔɔzí né
il planter lui son vestibule tête sur ...qui

⁰⁶ Nge waazú náv na alééré si si â waabúzi ɪkpa kpirúv
et puis il a déposé bœuf et fille il dit que si il a pu il grimper rônier

kɪngí ɪkálízí yalá né ɪkpóó alééré na náv umú wánváa
ce il enlever œufs ...qui il prendre fille et bœuf lui il va donner

budúv alééré na náv
l'auteur fille et bœuf

⁰⁷ Nnaamú ge beedízi uráa
là-bàs le c'est ils ont rassemblé gens

⁰⁸ Beedízi uráa né ceení si si : óo weení wánbuzi kv ?
ils ont rassemblé gens quand celui-ci il dit que ho ! qui ? pourra c'est

Ceení si si : weení wánbuzi kv ?
celui-ci il que qui ? pourra c'est

Quatre types d'erreurs sont à relever dans cette séquence du conte : les erreurs de vocabulaire, les erreurs de grammaire, les erreurs de syntaxe et les erreurs dans la suite logique des idées exposées.

2.1. Erreurs de vocabulaire

Est considéré ici comme erreur de vocabulaire l'emploi d'un terme lexical pour un autre, provoquant ainsi soit un non-sens, soit un contresens. C'est le cas du verbe yoozí 'mélanger, mettre ensemble des éléments de natures différentes, par exemple des citrons et des oranges ensemble'. Ce verbe a été employé (v. 04 et 05) à la place de sulukí 'être au complet'. Le roi invite ses sujets à une réunion ; ce n'est que quand ils sont au complet qu'il prend la parole pour s'adresser à eux comme veut le signifier le verset 05. La valeur de complétude est important ici. Le lépreux fait partie des sujets du roi. Il n'est arrivé en même temps que les autres, mais l'on a considéré que tout le monde était là parce que dans l'esprit du roi comme celui du public le lépreux n'avait pas sa place là-bas au regard de l'objet du rassemblement.

Il en est de même du verbe soólí 'vouloir, désirer, aimer' (v. 05) employé à la place du verbe cáádi 'chercher, rechercher'. En effet, le roi ne désire pas, il recherche une personne capable de réaliser une prouesse.

C'est aussi le cas le morphème d'hypothèse â 'si' employé à la place de weení 'celui' dans le verset 06. On sent que le conteur avait en vue weení puisque la proposition introduite par â est maladroitement close par le marqueur de la subordination né. En effet, bien que â introduise une proposition subordonnée, il n'est pas suivi de né, comme on peut le voir dans les exemples suivants :

â nyánbúzí ngba, bánv́áa nya náv	si tu peux grimper, on t'offrira un bœuf
nyánbuzí ngba né, baava yi náv	comme tu peux grimper, on t'a offert un bœuf
weení wánbuzí ɪ kpa ⁵ né, bánv́áa yi náv	celui qui peut grimper on lui donnera un bœuf

Enfin, l'expression náamú (07) 'là-bas, à partir de là', et, plus extensivement, 'en ce moment, c'est alors (que)' est utilisé à la place de l'expression burɔ́sɪ 'c'est à cause de cela (que)'. Car, dans le verset 07, le conteur délivre l'objet de la convocation du roi.

2.2. Erreurs de grammaire

Un certain nombre d'erreurs grammaticales émaillent la séquence 01-08. Il y a d'abord l'emploi du pronom ba. Ce substitutif remplace un nom d'humain au pluriel ; mais il sert à exprimer un sujet indéfini, l'équivalent du 'on exclusif' français. Dans le verset 04, le premier ba, celui de boodɔ́ 'on a sonné', est un indéfini. Lorsque, dans le même verset, ba est repris successivement dans bókónu 'ils venir' et boyóózi 'ils mélanger', il est difficile de savoir que ce dernier renvoie à uráa 'gens' du verset 03. Il aurait donc fallu reprendre le nom uráa devant kónu avant de poursuivre avec ba, comme ceci : boodɔ́ só ... uráa ɪkónu boyóózi.

Le même problème de substitution pronominale se retrouve dans le verset 06. Ici, le substitutif est v et remplace un nom d'humain non pluralisé ; il devient wa devant une voyelle. Le wa de waazú 'il a déposé' représente le roi parce qu'il s'agit de celui qui offre la récompense. Mais le wa de waabúzi 'il a pu' repris sous la forme vocalique dans ɪkpa 'il monter' et ɪkálízi 'il enlever de là' ne renvoie pas au premier (roi) comme la construction le laisse croire ; il renvoie à l'éventuel champion que recherche le roi.

Signalons enfin l'emploi à visée distributive (chacun) de ceení 'celui-ci' (v. 08). Ceení est un pronom démonstratif de proximité ; son équivalent dans l'éloignement est líní 'celui-là' :

ceení	waabúzi	ɪ kpa	líní	ta	bízi	ɪ kpa	?
celui-ci	a pu	il grimper	celui-là	ne	a pu	il grimper	pas
Celui-ci a pu grimper			Celui-là (là-bas) n'a pas pu grimper				

Pour une construction à visée distributive, le démonstratif ceení doit être redoublé et l'énoncé dans lequel se trouve la paire jumelle doit, à son tour, être répété, telle dans l'exemple ci-dessous :

⁵ La séparation de ɪ, indice pronominal, d'avec kpa, verbe à l'aoriste est une divergence par rapport aux règles de l'écriture tem que j'assume. La forme forte (ici non-voisée) de la consonne kp du verbe indique que celui-ci est à l'initiale et qu'aucune voyelle ne lui est associée directement. Une autre divergence est le fait de reproduire l'harmonie vocalique entre la voyelle du pronom et celle de la voyelle du verbe : ainsi, au lieu de ɪkpɔ́, on aura v kpɔ́, au lieu bɔkpɔ́, on aura bɔ kpɔ́, on aura sɪ sɪ au lieu de sɪsɪ, quand il s'agit des exemples créés par moi ou de ma transcription corrigée.

ceení ceení st st : weení wánbuzi kv ? ceení ceení st st : weení wánbuzi kv ?
celui-ci celui-ci il dit quequi ? peut c'est celui-ci celui-ci il dit quequi ? peut c'est
Chacun s'interroge : « qui peut ? »

C'est cette double répétition qui exprime la valeur de distribution. Le conteur a répété l'énoncé mais non le pronom.

2.3. Erreurs de syntaxe

La construction verbale sérielle permet une concaténation presque à l'infini de propositions dans un même énoncé. Ainsi, le narrateur peut regrouper plusieurs événements dans un même énoncé, d'un seul trait. C'est le cas du verset 05 qui contient jusqu'à huit propositions, donc huit événements :

05a	booyóózi né ge	05e	ɪ kpa kpurúv kingí
05b	st st	05f	ɪ kálízí taátaá yalá
05c	umú vɔɔléé	05g	umú v kpóɔ
05d	weení wánbuzí...né	05h	u súu umú idée ðugoré kujúv rɔɔzí

Les différents verbes qui entrent dans la construction peuvent avoir le même sujet ou avoir des sujets différents. Quand les sujets sont différents mais qu'ils appartiennent au même genre et au même nombre, le conteur doit être assez habile pour maîtriser l'emploi des substitutifs.

La règle à observer, dans ce cas, est de rappeler le référent dès celui-ci change de nature. Par exemple, dans le verset 05, on a trois types de substitutifs : ba de booyóózi (05a) st de stst (05b) et v/wa. Considérons v/wa dans 05. En tant que substitut exprimant le genre humain du nom, il peut renvoyer à wúro 'roi' ou au candidat recherché, représenté par l'interrogatif weení 'qui ?'. Il faut donc qu'on sache, à chaque fois, auquel des deux référents le substitutif renvoie. Le conteur, fort heureusement, procède comme il faut : le v de vɔɔléé (05c) est la reprise de wúro rappelé ici par umú, le pronom d'insistance qui a valeur de nom. Le pronom ɪ (une forme harmonisée de v) de ɪ kpa (05e) et celui de ɪ kálízí (05f) reprennent l'interrogatif weení. Pour repartir avec v en tant que substitut de wúro devant kpóɔ (05g) et súu (05h), il a dû réintroduire umú. Fort bien.

Si le conteur a pu s'en sortir dans le verset 05, il n'a pas su faire preuve de la même habileté dans le verset 06 pourtant moins fourni en séquences verbales :

06a	nge waazí náu na alééré	06e	ɪ kálízí yalá
06b	st st	06f	v kpóɔ alééré na náu
06c	â waabízi...né	06g	umú wánvâá budúv alééré na náu
06d	ɪ kpa kpurúv kingí		

Ici, on ne doit l'identification du référent dont wa est le substitutif dans waazí (06a) et waabízi (06c) qu'aux seules valences verbales. Il y a le wa de celui qui offre une fille et un bœuf, en l'occurrence le roi, et le wa de celui qui serait capable de grimper dans le rônier et

qui aurait dû être précédé de weení ‘qui ?’, son référent. C’est toujours la même différence des valences verbales qui permet de distinguer entre d’une part le *ɪ* de *kpa* (06d) et celui de *kálízí* (06c) qui désignent l’éventuel candidat à l’épreuve et, d’autre part le *v* de *kpóó* (05f) qui, lui, aurait dû être précédé de *umú* parce que le référent est celui dont on rapporte les propos, le roi. Mais le conteur est conscient de son erreur. Alors, pour se rattraper il introduit, trop tardivement, *umú* (06g), en prenant le risque de se répéter. La bonne syntaxe voudrait qu’on ait ceci :

06a	<i>nge waazíu náu na alééré</i>	Puis, il a déposé un bœuf et une fille
06b	<i>si si</i>	Il dit que
06c	<i>weení waabúzi...né</i>	Celui qui a pu
06d	<i>ɪ kpa kpirúv kingí</i>	Il grimper rônier ce
06e	<i>ɪ kálízí yalá</i>	Il enlever de là œufs
06f	<i>umú wóngbóó alééré na náu</i>	Lui, il va prendre une fille et un bœuf
06g	<i>ɪ fa budúv</i>	Il offrir à l’auteur

où, après *wa* (*waazíu*) et *si* qui renvoient tous les deux à *wúro* ‘roi’, tandis que les *wa/ɪ* suivants renvoient, eux, à *weení* ‘qui ?’ (06c) mis pour le candidat recherché; et lorsqu’on revient à *wúro*, les *wa/ɪ* sont précédés de l’emphatique *umú* ayant pour référent l’auteur des propos rapportés, en l’occurrence *wúro*.

2.4. Erreurs dans la suite logique des idées

La séquence 01-08 introduit le sujet du conte. On y voit un roi qui a besoin d’un œuf d’autruche pour orner le toit de son vestibule. Les œufs d’autruche ne manquent pas mais il faut aller les chercher au sommet d’un rônier immense. Le roi réunit ses sujets en vue de trouver parmi eux l’homme de la mission impossible. Mais malgré la promesse d’une récompense fort alléchante, une fille en mariage et un bœuf, il ne parvient pas à trouver de volontaire. Comment une telle problématique devrait-elle être formulée ?

Il y a d’abord les constantes : dans tout conte tem, l’on commence par présenter le personnage ou l’objet par lequel la première action se déclenche, ici c’est le roi. Ensuite vient l’annonce de l’action, ici le désir du roi d’entrer en possession d’un œuf d’autruche. Suivent les variables impliquées par la première action : puisque les œufs d’autruche ne se vendent pas au marché, il faut indiquer où ou de quelle manière on peut s’en procurer : le sommet d’un rônier. Mais celui-ci est tellement gros et grand qu’y grimper n’est pas à la portée du premier venu, d’où l’idée du roi de réunir tous les hommes valides du royaume dans l’espoir d’y trouver l’homme providentiel. Sonnerie de rassemblement, annonce publique de l’épreuve ; mais malgré une récompense alléchante, aucun volontaire ne dégage. On pourrait résumer et hiérarchiser les idées de la façon suivante :

- 1- annonce de l’existence d’un roi
- 2- vœu du roi d’ornier le toit de son vestibule d’un œuf d’autruche
- 3- l’œuf d’autruche se trouve au sommet d’un rônier
- 4- mais le rônier est si immense qu’il faut un homme exceptionnel pour l’affronter
- 5- réunion des sujets en vue de trouver cet homme

- 6- dévoilage de l'épreuve et de la récompense
- 7- aucun volontaire ne se manifeste

Or, voici la suite que le conteur a adoptée :

- a- annonce de l'existence du roi (v. 01)
- b- annonce du lieu de ponte de l'autruche (v. 02)
- c- le roi a réuni ses sujets (v. 03)
- d- le roi fait convoquer les sujets par le truchement des tambours parleurs (v. 04)
- e- le roi annonce qu'il recherche la personne capable de dénicher les œufs (v. 05-06)
- f- la récompense du vainqueur est une fille à marier et n bœuf (v. 06)
- g- telle est la raison du rassemblement (v. 07)
- h- aveu d'incapacité des hommes consultés (v. 08)

L'idée b- (v. 02) est non seulement inutile puisqu'elle est reprise dans l'idée d- (v. 05-06) mais surtout elle fausse le posé du sujet : les idées a- et b- sont mises au même niveau d'information alors que b- est hiérarchiquement inférieure à a- ; en effet l'indication de l'endroit où l'on peut se procurer un œuf d'autruche vient après le désir du roi d'orner son toit de ce type d'œuf. Cette mise au même niveau des idées a- et b- donne l'impression que chacune d'elles aurait pu suffire pour enclencher l'histoire ; ce qui est vrai pour le roi mais pas pour le fait qu'une autruche ait déposé ses œufs au sommet d'un rônier. Il est vrai que le fait qu'un oiseau qui ne vole pas fasse un nid au sommet d'un grand arbre pour y déposer ses œufs est si insolite que l'information mérite l'attention, mais cette bizarrerie est, ici, hors sujet. Que des œufs y soient déposés par un oiseau volant ou pas, ce qui importe, c'est la difficulté pour y accéder. Le problème n'est pas posé par l'autruche mais par l'immensité du rônier.

Il faut noter la mise de la charrue avant les bœufs dans l'idée c-. On y annonce un résultat, à savoir l'effectivité du rassemblement (v. 03) avant de dire comment ce résultat a été obtenu, appel par tambour (v. 04).

On constate l'inutilité de l'idée g- exprimée dans v. 07. Elle explique pourquoi le rassemblement de la population a été souhaité par le roi. Si v. 07 faisait partie des propos rapportés du roi, on aurait pu dire que c'est là une façon de clore son discours, une sorte de « voilà pourquoi je vous ai réunis ». Mais pour cela, on l'a relevé plus haut, il aurait fallu l'expression burɔɔzi gé 'c'est pourquoi' plutôt que rína ge 'c'est là que'.

L'ensemble des erreurs relevées dans la séquence 01-08 est du genre inévitable, du fait du caractère oral et spontané du conte. C'est le propre de tout texte oral même s'il s'agit d'un texte littéraire. C'est pourquoi l'œuvre littéraire, si elle a une origine orale, doit passer par le tamis de l'écrit, dans la langue d'origine. Sans dénaturer l'histoire, la version écrite doit nettoyer les impuretés dues aux alevins de l'orale. Voici, en l'occurrence, l'aspect que prend la séquence 01-08 mise par écrit (01n-06n, n pour nouveau) :

⁰¹ⁿ Wúro wɔɔjɔɔ ná án
 roi a existé c'est hein !

02n Nge weeyéle bo ðu só kété-kété-kété be tízi uráa
 et puis il a laissé on sonner tambours parleurs kété-kété-kété on rassembler gens

03n lraa wozúlúki né,
 gens sont au complet quand

04n Nge si si umú vzoólee weení wánbuzi ι kpa kpurúv kúbonbonbonígi
 c'est il dit que lui il veut qui... peut il grimper rônier très très grand

kuna kidaá ι kálízi taataá yalá umú υ kpóo u súu
 ce dans il enlever autruche œufs lui il prendre il planter

umú idée ðugoré kujúv rzoózi né
 lui son vestibule tête sur ...qui

05n Nge waazí náu na aléré si si weení waabízi ι kpa kpurúv
 et puis il a déposé bœuf et fille il dit que celui... il a pu il grimper rônier

kungí ι kálízi yalá né, umú wánváa budóv
 en question il enlever œufs ...qui lui il va donner l'auteur

06n Burzoózi ge umú weedízi uráa
 sur cela c'est lui a rassemblé gens

07n Wúro waanmáti bi té né,
 roi a parlé il finir quand

08n Nge ceení ceení si si : óo weení wánbuzi ku ?
 et puis celui-ci celui-ci il dit que ho ! qui ? pourra c'est

09n ceení ceení si si : weení wánbuzi ku ?
 celui-ci celui-ci il dit que qui ? pourra c'est

3. Mise au jour de l'art poétique et compétences requises

Une œuvre n'est littéraire que parce que les événements qu'elle relate sont dits avec un certain art. Or, comme on vient de le dire, cet art ne suit pas le texte dans sa version traduite où le texte est pris en charge par les canons artistiques de la langue de traduction. S'agissant de notre conte, quels sont les canons tem qui ne trouveraient pas leur place dans le texte traduit ? S'il faut chercher l'art du conte dans la version originale (l'orale ou l'écrite), quelles compétences complémentaires sont-elles nécessaires au critique littéraire ?

3.1. Quelques propriétés constitutives de l'art poétique du conte tem

Au village, le soir, autour du feu, lorsque parents et enfants décident de s'offrir une soirée récréative sur le thème de l'oralité, les genres littéraires disponibles sont le conte, la charade

et la devinette. Chacun, adulte ou enfant, femme ou homme, a le droit de prendre la parole pour dire un conte ou proposer une charade ou une devinette. La personne qui prend la parole annonce le genre qu'il a l'intention d'aborder par une formule à laquelle le public, sachant de quoi il va être question, répond par une formule correspondante. Voici les formules :

	Annonce de l'auteur	= >	Réponse du public
Devinette	Alí baata? !	= >	Kînaa se? !
Charade	Alfaa s5? !	= >	Alfaa nyím? !
Conte	Ðe tí? !	= >	Ða yá? !

Ces annonces et les réponses qui leur correspondent sont intraduisibles parce que personne ne sait ce qu'elles signifient⁶. Mais dès qu'on entend l'une ou l'autre, on sait quel genre est annoncé. L'annonce du conte et sa réponse ne sont certes pas à mettre au crédit des canons artistiques mais elles ont l'avantage de nous avertir qu'il ne s'agit ni de devinette ni de charade. Elles nous préviennent que notre imagination sera sollicitée car les événements qui vont être relatés auront pour cadre un univers irréel, où l'animal parle comme l'homme, où l'on peut mourir et ressusciter quelques instants après, où l'on peut effectuer le voyage de la terre au ciel en un jour, où les poux s'épouillent, où les ignames se cuisent et se mangent. C'est précisément l'imaginaire, base de tout conte, qui est le premier canon de l'art poétique du conte tem. Après l'annonce-réponse vient l'expression X wəɔjɔɔ ná (déjà examinée plus haut dans sa formulation Wúro wəɔjɔɔ ná). Sans être le titre du conte, cette expression indique le personnage ou l'objet autour duquel un certain nombre d'événements vont se dérouler : Wúro ou Ajaá par exemple si X est un personnage, Buwá 'rivière' ou Tuwú 'arbre', par exemple si X est un objet :

Wúro wəɔjɔɔ ná	Il était une fois un roi	Buwá wəɔjɔɔ ná	Il était une fois une rivière
Ajaa wəɔjɔɔ ná	Il était une fois Ajaá-l'Araignée	Tuwú wəɔjɔɔ ná	Il était une fois un arbre

X peut regrouper à la fois plus d'un personnage, plus d'un objet ou réunir personnage et objet. Les êtres ainsi réunis peuvent avoir des existences concomitantes, ils sont alors coordonnés dans un syntagme :

⁶ Elles présentent néanmoins une structuration où le tem se reconnaît. L'annonce ɔe tí? et sa réponse ɔa yá? ont le même préfixe /ɔa/ qui rappelle le suffixe de genre du nom múɔe 'conte' et qui, comme ce suffixe, subit l'harmonie vocalique imposée par la voyelle de l'unité suivante. Si celle-ci impose s'impose à /ɔa/ c'est qu'elle est une unité lexicale, dont on ignore malheureusement le sens. La formule de la charade est d'une analyse tout aussi aisée que celle du conte puisque dans l'annonce comme dans la réponse le même segment alfa apparaît. Il est non accentué, en revanche, le terme suivant l'est. Cela en fait une structure monoaccentuelle comme c'est la règle dans les structures tem construites autour d'un noyau lexical. Mais le sens de alfa et de celui des termes qui le suivent dans l'annonce et dans la réponse ne sont pas identifiables. Quant à la formule de la devinette, son découpage est aléatoire. Alíbaata? peut être compact ou analysable en a-líbaata?, alí-baata?, etc. Toutefois, l'existence d'une syllabe dans chaque locution porteuse d'une mélodie modulée (^) peut être un indice pour le découpage. Pour ma part, je considère la syllabe porteuse de cette mélodie comme une syllabe démarcative, finale d'un premier segment, d'où alí baata? et kî naase?.

Coordonnés sans hiérarchie : Wúro na Ajaá ɓɔɔjɔɔ ná Il était une fois un roi et Ajaa-l'Araignée

Leurs existences peuvent être subordonnées ; dans ce cas l'une des existences est considérées comme préalable à l'autre ; la proposition qui rapporte l'existence secondaire est marquée, à l'initiale, par un circonstant, nge et son sujet n'est pas focalisé (le focalisateur est ná), à la différence du sujet de la proposition préalable :

Préalable : Wúro wɔɔjɔɔ ná Il était une fois un roi

Secondaire : Nge Ajaá wɔɔjɔɔ Ainsi que Ajaa-l'Araignée

On en saura davantage sur nge à l'examen, ci-dessous, de la rythmique du conte. Pour l'heure, retenons que ce qui pourrait tenir lieu du titre du conte peut être l'annonce d'existence, une annonce simple s'il s'agit d'une seule existence, complexe s'il s'agit de plusieurs existences, concomitantes ou dépendantes.

Un autre élément récurrent est le rythme narratif du conte. Soit les quatre événements suivants, dans l'ordre de succession a/, b/, c/, et d/ :

- a/ ɓɔɔzɔ nimíni Ils ont allumé un feu de brousse
- b/ baagu nyará Ils ont tué des aulacodes
- c/ ɓɔɔgbɔɔ nyará Ils ont pris des aulacodes
- d/ baayá nyará Ils ont vendu des aulacodes

La formulation ordinaire de la successivité de ces quatre événements est une construction sérielle :

- | | | | | |
|--------------|-------------|---------|-------|---|
| ɓɔɔzɔ nimíni | ba ku nyará | ɓɔ kpɔɔ | ba yá | Ils ont allumé un feu de brousse, ont tué |
| a/ | b/ | c/ | d/ | des agoutis et les ont vendus |

où l'événement de droite a une relation de consécution avec le précédent immédiat.

Le style narratif, quant à lui, est moins rapide, moins cumulatif ; il ne livre pas les événements d'un seul trait. Il peut les délivrer un à un, comme suit :

- a/ ɓɔɔzɔ nimíni Ils ont allumé un feu de brousse
- b/ Baagu nyará Ils ont tué des aulacodes
- c/ ɓɔɔgbɔɔ ye? Ils les ont pris
- d/ Baayá ye? Ils les ont vendus

Mais cette formulation a un défaut : le lien de consécution n'est pas suffisamment affirmé ; pourtant l'événement b/ ne se comprendrait pas sans a/, c/ sans b/ et d/ sans c/. Leur énumération successive et la pronominalisation de nyará dans c/ et d/ ne suffisent pas. Pour affirmer ce lien, l'on va reprendre l'événement précédent avant de poser l'événement

suitant. Ainsi, entre l'événement a/ et l'événement b/, il y aura a'/, entre b/ et c/, il y aura b'/, ainsi de suite :

a/	Bɔɔzɔ nimíni.	Ils ont allumé un feu de brousse
a'/	Bɔɔzɔ nimíni né,	Ayant allumé un feu de brousse
b/	Nge baagu nyará.	Alors, ils ont tué des aulacodes
b'/	Baagu nyará né,	Ayant tué des aulacodes
c/	Nge bɔɔgbɔɔ ye.	Alors, ils les ont pris
c'/	Bɔɔgbɔɔ ye né,	Les ayant pris
d/	Nge baayá ye	Alors, ils les ont vendus

La reprise (a'/ ou b'/) ne vise pas à répéter l'événement précédent, elle en fait la circonstance à partir de laquelle a lieu l'événement suivant. Les reprises a', b', etc. sont formulées en terme de proposition circonstancielle, à l'aide du circonstant né. Mais un rythme aussi lent ne tarde pas à lasser l'auditeur. Alors, pour ne pas trop jouer avec l'impatience de l'auditeur, le narrateur cumule certains événements par couple au sein d'un même énoncé. Il peut ainsi coupler a/ et b/, de même que c/ et d/. Entre les deux couples, la circonstance ({a/b}') est assurée soit par les deux événements a/ et b/ :

a/b	Bɔɔzɔ nimíni ba ku nyará.	Ils ont allumé un feu de brousse et ont tué des aulacodes
{a/b}'	Bɔɔzɔ nimíni ba ku nyará né,	Ayant allumé un feu de brousse et tué des aulacodes
c/d	Nge bɔɔgbɔɔ ye ba yá.	Alors, ils les ont pris et les ont vendus

soit par l'un des événement du couple. Dans ce cas ce sera toujours le dernier, en l'occurrence b/ pour le couple a/b :

a/b	Bɔɔzɔ nimíni ba ku nyará.	Ils ont allumé un feu de brousse et tué des aulacodes
{a/b}'	Baagu nyará né,	Ayant tué des aulacodes
c/d	Nge bɔɔgbɔɔ ye ba yá.	Alors, ils les ont pris et les ont vendus

L'énoncé de reprise qui joue le rôle de circonstance pour l'événement à suivre est, à son tour, repris par la locution nge 'cela étant, alors', contraction du circonstanciel né 'quand, puisque' et du focalisateur ke 'c'est'. Le circonstanciel né dont la position est en finale de la proposition circonstancielle précédente, constitue le substitutif de cette proposition dans nge. Pour assurer qu'il s'agit bien de la proposition close par né, on la focalise à l'aide du focalisateur ke. Dans le détail nge se traduit par 'en tenant compte de (étant donné) la circonstance précédente', expression qui se résume dans 'cela étant, alors'. En tant que réaffirmation de la circonstance, nge peut se substituer complètement à la proposition circonstancielle, si le conteur veut alléger le texte. Aussi la séquence d'énoncés suivante :

a/b	Bɔɔzɔ nimíni ba ku nyará.	Ils ont allumé un feu de brousse et ont tué des aulacodes
{a/b}'	Bɔɔzɔ nimíni ba ku nyará né,	Ayant allumé un feu de brousse et tué des aulacodes
c/d	Nge bɔɔgbɔɔ ye ba yá.	Alors, ils les ont pris et les ont vendus

peut-elle se réduire à :

- a/b Bɔɔzɔ nimíni ba ku nyará. Ils ont allumé un feu de brousse et ont tué des aulacodes
c/d Nge bɔɔgbɔɔ ye ba yá. Alors, ils les ont pris et les ont vendus

On notera en passant que dans une visée argumentative (et non plus narrative) né et ke restent autonomes et se positionnent en finale de a/b :

- a/b Bɔɔzɔ nimíni ba ku nyará né gé Ce n'est qu'après avoir allumé un feu de brousse et tué des
aulacodes que
c/d booyuú sóm bɔ tɔɔʔ. ils ont eu de la viande à manger

Le procédé de circonstanciation dont l'objectif est la création d'un rythme favorable au suspense n'est pas suffisamment exploité par notre narrateur. Toutefois, on relève son usage dans les versets 07-08 où l'expression beedízi 'ils se sont rassemblés' (v. 07) est reprise au début du verset 08. On le relève aussi dans la forme allégée où la locution nge suffit à exprimée une circonstanciation dans les versets 24-29.

La distribution de la parole aux personnages est un des procédés phares du conte tem. Le narrateur ne fait pas que décrire les faits et gestes des personnages, il leur donne souvent la parole, sous forme de discours rapporté ou de discours direct. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, la cession de parole à un personnage est annoncée par l'expression verbale si si il(s) di(sen)t où le premier si est un substitutif en fonction sujet des noms désignant un être humain (pluriel du genre ka) et le second si dire, un verbe archaïque qui ne s'emploie plus que dans cette expression. Quand le discours est direct, le narrateur, selon ses compétences, peut adopter la voix du personnage avec ses éventuels défauts d'articulation. C'est grâce à ce type d'incarnation du personnage que l'on sait que le personnage d'Ajaa-l'Araignée a un défaut d'articulation ; il palatalise toutes les consonnes coronales, ainsi /t/ et /s/ sont prononcées comme /c/ et /d/ et /z/ prononcées comme /j/. Les mots tels que cɔɔzi 'mouches', sóɔzi 'totem' et tɔɔdi 'vomis' seraient prononcés par ce personnage de manière identique, à savoir « cɔɔji ».

L'emploi de l'expression si si (parfois transcrite sisi) est fréquente dans le conte (voir v. 08, 10, 12, 13, 14, entre autres). Mais ni la transcription ni les remarques préalables de l'auteur du recueil ne disent pas si le conteur a incarné ou non ses personnages parlants.

3.2. Les compétences scientifiques requises

L'œuvre littéraire orale africaine dans sa version en langue étrangère contient certes des indices culturels et ethnographiques du milieu de sa création mais, en tant que texte adapté, elle a perdu sinon la totalité du moins l'essentiel de la poétique africaine. Personne n'imagine qu'on puisse retrouver tout Molière dans la version chinoise de Tartuffe. C'est pourquoi il est vain de chercher l'esthétique d'une œuvre dans sa version traduite. L'art poétique du conte africain ne peut être appréhendé qu'à deux niveaux : le niveau de l'expression orale et celui du texte original transcrit. Or les deux formes sont en langue africaine. Il faut donc passer par celle-ci pour accéder à l'art poétique du conte. Ceci pose le

problème des compétences académiques requises pour être capable de révéler la poétique de l'œuvre.

Le linguiste est formé pour transcrire une langue et la décrire à partir d'un corpus pour la constitution duquel on n'a pas exigé des locuteurs qu'ils maîtrisent la locution à la perfection. Le linguiste décrit la langue telle qu'elle se présente à lui. Capable de d'analyser et comprendre le fonctionnement d'une langue, il est aussi capable d'en fixer les textes consacrés, notamment les textes littéraires. Mais la norme ne l'intéresse pas. Or l'art poétique c'est l'art de surprendre et de plaire par une digression par rapport à la norme. La norme linguistique et sa digression en vue de créer une œuvre littéraire sont le domaine du critique littéraire. Celui-ci est à l'aise lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art créées à partir de ses propres langues de travail (français, arabe, anglais, etc.). Mais il est totalement impuissant lorsque l'œuvre à étudier est en langue africaine. Bien sûr le monde a connu des Michel-Ange, des Cheik Anta Diop, mais ce sont là des cerveaux exceptionnels qui ne courent pas les rues. De nos jours, les spécialités sont devenues si pointues qu'il faut, au minimum, un Bac + 7 pour espérer devenir un bon linguiste descripteur et autant pour le critique littéraire. A l'heure de la démocratisation du savoir et des universités surpeuplées, le cumul des doctorats n'est pas souhaitable, mais la formation des équipes interdisciplinaires l'est.

Pionnier dans la traduction des œuvres littéraires orales africaines et linguiste averti, Jean Dérive (1975 : 17-18) témoigne du profit qu'il a pu tirer d'un travail préalable de description de la langue dont il allait traduire les contes :

Si parmi les ethnies relativement proches de notre lieu de résidence en République Centrafricaine, nous avons choisi celle des Ngbaka, c'est parce que Jacqueline M. C. Thomas en avait déjà fait l'étude approfondie [...] ; ses ouvrages nous ont permis d'emblée de saisir les principaux aspects de la langue et de la société. Aurions-nous dû faire seul cette approche linguistique et ethnologique que nous aurions été contraint de consacrer à cette tâche préliminaire plusieurs années de travail dense.

Un linguiste peut entreprendre des travaux sur les proverbes, sur les contes et légendes, il pourra en fixer les textes faire les commentaires sur les sons et les tons de la langue, en analyser la syntaxe mais il n'y a que le littéraire qui, s'il connaît la norme stylistique de la langue, saura à quelle fin telle et telle digression est utilisée. Nourri par l'art poétique d'autres littératures, lui seul pourra relever la spécificité de l'esthétique de l'œuvre africaine. Au linguiste et au littéraire, il faut ajouter, autour de la même œuvre, l'anthropologue qui, lui est capable de révéler la philosophie d'une œuvre littéraire. L'on n'a pas attendu la formation d'équipes interdisciplinaires pour commencer les travaux sur la littérature orale africaine. Mais les bonnes volontés qui s'y sont aventurées ne disposaient que des traductions des œuvres orales. L'on comprend dès lors l'indigence de ces travaux en ce qui concerne la poétique négro-africaine. Leurs auteurs se sont comportés comme des généralistes : littéraire, linguiste et ethnologue à la fois.

Conclusion

La mondialisation de la culture est gloutonne. Tel un cannibale affamé, elle dévore les cultures qui ne sont pas portées par une économie forte et des armes de guerre redoutables. La littérature orale africaine est sa proie préférée. Celle-ci risque donc de disparaître si elle n'est pas traduite dans une des langues universelles d'aujourd'hui. Il est vrai que la version

chinoise de Tartuffe, si elle existe, serait loin de faire rire autant que la version originale. Il est vrai aussi que la traduction, elle-même, pourrait constituer un danger pour l'œuvre si l'on s'avisait à y rechercher, plutôt qu'ailleurs, le côté artistique de l'œuvre. Malgré tout, l'œuvre littéraire orale africaine n'a d'autre choix que la traduction si elle veut attirer l'attention sur elle. Mais la traduction n'est qu'un appât car l'art poétique ne réside que dans la version écrite de l'œuvre dans sa langue de création. Pour mettre au jour cet art poétique, le critique littéraire a besoin de l'aide du linguiste et de celle de l'anthropologue. Des équipes interdisciplinaires, voilà ce qui faut si l'on veut vraiment ouvrir le coffre-fort jusqu'ici inviolé de l'esthétique littéraire négro-africaine.

Références

- Declercq, G., 1992 : L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires, Editions universitaires
- Dérive, Jean, 1975 : Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain : les contes ngbaka-ma'bo de RCA, SELAF, Paris
- Galli, S., 2007 : Quand les souliers parlaient aux hommes. Contes tem, Kolowaré, Togo
- Jakobson, R., 1963 : Aspects linguistiques de la traduction, Essais de linguistique générale, coll Points, Editions de Minuit, Paris
- Kerbrat-Orecchion, C., 1999 : L'énonciation, A. Colin
- Martinet, A., 1966 : Eléments de linguistique générale, A. Colin, Paris
- Tchagbalé, Z. et S. Lallemand, 1982 : Toi et le ciel vous et la terre. Contes paillards tem du Togo, SELAF/ACCT, Paris
- Tchagbalé, Z., 2006 : Topicalisation et focalisation en Tem, Gur Papers / Cahiers Voltaïques, 7, 122-135
- Tchagbalé, Z., A. Diallo et I. Thibaudault, 1995 : Prélecture 1. Maternelle Grande Section, coll Sylvie et Moussa, CEDA, Abidjan